I labirinti della percezione di Vargas

Enrico Piergiacomi
28 Settembre 2017

Il teatro è colto tramite i sensi, tramite la mente, o tramite l'azione congiunta di sensi e mente? È il problema epistemologico fondamentale e decisivo sollevato da *Il filo di Arianna* di Enriques Vargas, fondatore e padre poetico della compagnia *Teatro de los Sentidos*. Per parlare con una maggiore precisione, si tratta, anzi, di una questione labirintica. Quale che sia la pista che viene percorsa per rispondere alla domanda, ci si imbatterà, infatti, più in sentieri interrotti, in lunghi corridoi aperti e oscuri, ma soprattutto in una perdita completa del proprio orientamento. Vargas costituirà in questa sede un interlocutore per cercare di procedere con minore paura nel labirinto del teatro. Col suo aiuto, forse si potrà forse impostare le basi per capire un giorno qualcosa su questa strana, giovane e ancora misteriosa arte.

La risposta più semplice e lineare alla domanda di apertura è senza dubbio quella che il teatro si coglie tramite i sensi. Non è del resto, questo, oggetto di un "vedere"? L'etimologia stessa di teatro deriva dal verbo *theaomai*, che è appunto legata più di frequente alla sfera della vista, di ciò che cade sotto gli occhi di una piccola o vasta moltitudine di persone, radunatesi per assistere a uno spettacolo. Oppure, non è forse il teatro un'esperienza che bisogna piuttosto "udire"? Gli attori elaborano costruzioni ritmiche che solo le orecchie possono udire, in quanto organi deputati a distinguere la successione e la scansione dei suoni nel tempo. Discorsi analoghi si potrebbero fare anche per il gusto, per l'olfatto e per il tatto, che tuttavia sono usati molto meno dagli artisti rispetto a vista e udito. Parlando in maniera necessariamente più astratta e generica, poiché il discorso ci porterebbe altrimenti troppo lontano, il teatro può essere colto da questi tre sensi quando un attore induce uno spettatore, ad esempio, a cogliere coi sapori un'esperienza dimenticata (in modo simile alla celebre *Madelaine* di Proust), ad avvertire con gli odori che cosa accade nell'intimo di chi emana quel profumo, a ricavare col tatto una relazione profonda con il corpo di un'altra persona, abbattendo così il muro comunicativo che si frappone tra "me" e questo "altro".

Monet, Ponte giapponese.

Il filo di Arianna di Vargas mette però in guardia dalla facile risposta che sia la pura sensazione a mettere in contatto con la bellezza dell'arte teatrale. Ciò può sembrare un'affermazione paradossale o persino errata, quando riferita a un artista fondatore di un "teatro dei sensi". Eppure, il punto emerge in modo piuttosto chiaro dalla semplice circostanza fisica in cui è calato lo spettatore dello spettacolo di Vargas. Esso si trova collocato nell'oscuro e silenzioso labirinto di Minosse, ricreato appositamente nelle sale del Centro Culturale *Il Funaro* di Pistoia. Ora, il contatto con il buio e con il silenzio comporta, nello spettatore coinvolto, una *sospensione* di vista e udito: il teatro nello spettacolo di Vargas non passa, pertanto, per il tramite esclusivo di questi due sensi. Ma una sorte migliore non arride nemmeno a gusto, olfatto, udito, che pure sono usati generosamente e con delicatezza in *Il filo di Arianna*. Vi sono momenti in cui essi dominano il mondo sensoriale dello spettatore.

È quanto accade, ad esempio, quando quest’ultimo è invitato da un’attrice a percorrere un corridoio oscuro usando solo le mani, ossia immaginando che «gli occhi sono ora nella punta delle tue dita». Altrettanto frequenti sono però i momenti in cui si esce di nuovo e all’improvviso dal buio alla luce, oppure dal silenzio totale a una giungla di suoni. Se il teatro fosse percepibile semplicemente tramite i sapori, gli odori e il tatto, essi sarebbero stati le sole guide dello spettatore all’interno dell’intricato labirinto di Vargas. Ma ciò non è accaduto, e forse è giusto che sia così.

In Vargas, l’occhio viene in tal modo volutamente accecato, e le orecchie volutamente assordate. Gusto, olfatto e tatto sono usati, di contro, per creare varchi inediti nella percezione, e tuttavia non esauriscono l’esperienza del teatro. Non vi è senso che può pertanto coglierlo da solo, per quanto affinato e acuto esso sia.

(C) ArtsDot.com - Salvador Dali

Dalì, Gioco lugubre.

Forse però potremmo ancora continuare a dare alla domanda “tramite cosa si coglie il teatro?” la risposta “la sensazione”, dando una risposta meno grossolana e più precisa. Il teatro non è questione di mera percezione, ma di percezione *integrale*. Poiché nessun senso isolato basta ad addentrarsi nel labirinto del teatro, allora è la collaborazione e l’armonica alternanza di vista, udito, gusto, olfatto, tatto a permetterci di seguirlo e di trovarvi, alla fine, un’uscita alla luce del sole.

Anche questa pista si rivela, però, fallimentare in ultima istanza. Si riprenda, a tal proposito, l’invito dell’attrice a immaginare che «gli occhi sono ora nella punta delle tue dita». Dire che questo è un semplice invito a usare al tempo stesso due sensi (= la vista accecata, il tatto) sarebbe falso e riduttivo. Anzitutto, l’indicazione è data attraverso il linguaggio, quindi per il tramite di un canale che passa materialmente attraverso l’udito, eppure comunica istruzioni alla mente e alla volontà. Va poi aggiunto che immaginare che «gli occhi sono ora nella punta delle dita» non è soltanto un’esperienza sensoriale. È una sinestesia, ovvero un processo percettivo di tipo poetico, in cui un senso si contamina con un altro, mediante l’apporto della mente e della volontà. Bisogna pensare e voler *vedere* con il tatto, o almeno toccare *come se* si vedesse, non semplicemente toccare a occhi chiusi. Il punto è che, in assenza della mente o della volontà e di attori che hanno il preciso intento di istruirle, il teatro non si potrebbe dare e i sensi non sarebbero spronati ad andare (poeticamente) oltre i propri limiti innati.

Questa considerazione ci spinge allora ad abbandonare la prima ipotesi (“il teatro si coglie tramite la sensazione”) e a valutare il suo opposto. Forse è la mente a riuscire a coglierlo. I sensi costituirebbero, pertanto, solo una condizione necessaria per un’attività mentale speciale. Le visioni, i suoni, i sapori, gli odori e le sensazioni tattili di uno spettacolo si limiterebbero a “risvegliare” le possibilità latenti della mente, che nella pigra vita di ogni giorno si adagia, invece, su abitudini e percorsi consolidati. In linea di principio, si potrebbe addirittura supporre che la sensazione sia necessaria solo *per noi*. La mente di un dio – ammesso che esista, o che esista e faccia qualcosa – sarebbe forse in grado di attivare questi processi mentali speciali, senza lo specifico apporto dei cinque

sensi.

La soluzione non può però risiedere nemmeno qui. In senso proprio, la mente astrattasi dalle impressioni dei sensi coglie cose davvero particolari: proposizioni, concetti, nessi causali, la verità e la falsità di enunciati sul mondo, o cose elaborate e astratte di tal genere. Ma il teatro può prescindere da tutte queste cose, anzi potrebbe addirittura essere danneggiato dalla loro presenza, più che dalla loro assenza. Torniamo, infatti, al caso de *Il filo di Arianna* di Vargas. Uno dei materiali poetici a cui il suo spettacolo si ispira è la dimensione dalla nascita. Tutto il labirinto è costellato da riferimenti a essa: i corridoi stretti e bassi che lo spettatore è costretto ad attraversare gattonando gli offrono, ad esempio, la lampante impressione di passare un condotto uterino e di venire, di lì a poco, al mondo, tra le braccia della madre. Ora, nell'usare questo materiale poetico, Vargas non ci dice nulla intellettualmente su cosa sia la nascita in sé. Non ci illustra, mediante proposizioni o concetti o simili, quali siano le cause della generazione e della corruzione, né se nascere sia un bene o un male o un indifferente. Noi proviamo, con *Il filo di Arianna*, qualcosa di analogo all'esperienza dalla rinascita. E anche ignorando intellettualmente che cosa siano i due eventi, il teatro è comunque avvertito. La mente è dunque un requisito necessario per esperirlo, ma non lo strumento chiave definitivo.

Pollock, Murale (1943).

Resta aperta la terza e ultima opzione. Forse il teatro è colto tramite l'azione congiunta dei sensi e della mente. Le considerazioni svolte prima circa l'esperienza sinestetica dell'immaginare che «gli occhi sono ora nella punta delle dita» alludono al fatto, del resto, che una qualche relazione deve instaurarsi tra sensazione e intellezione. Anche la constatazione che almeno la mente umana (forse non quella divina, se c'è) abbia bisogno dei sensi per poter operare in maniera speciale sembra indicare che è proprio qui che va cercata una soluzione al problema oggetto di questo studio. Ne segue, forse, che l'esperienza del teatro sia realmente un'esperienza sinestetica. È, forse, un processo guidato dalla mente che, tuttavia, non cerca concetti o la verità / la falsità di alcuni enunciati sul mondo, bensì consente di guidare e affinare i sensi in direzioni percettive inedite.

Vi è però un'ulteriore difficoltà, che Vargas solleva proprio all'inizio de *Il filo di Arianna*. Lo spettatore è introdotto sulla scena dello spettacolo dopo essere stato preparato da due attori. Tra i gesti da loro usati, va menzionato almeno l'atto di porre un piccolo specchio sotto il mento dello spettatore, che ha l'effetto di fargli credere che sotto di lui vi è il soffitto e sopra di lui il pavimento, dunque di disorientarne la percezione, per poi introdurlo nel primo cunicolo del labirinto. Per dirla in termini immaginifici, lo spettatore è introdotto dai due attori in un sogno: in una condizione psichica in cui i processi mentali e sensoriali ordinari sono alterati. Mantenendo la debita cautela, si può tentare di aggiungere, inoltre, che ciò che Vargas fa non è altro che esplicitare quello che avviene ogni volta che si va ad assistere a uno spettacolo. Chiunque accetti e partecipi al gioco scenico si cala in un sogno a occhi aperti, divenendo così pronto a recepire le immagini di intensa e irreale bellezza che vengono lì evocate.

Ora, quando si sogna accade che i confini tra sensi e intelletto vengano di colpo abbattuti. Le loro operazioni si confondono, tanto che si potrebbe dire che il sognatore vede quel qualcosa che pensa con la mente (per esempio, un gatto con le ali) e, al tempo stesso, crede con la mente di vedere questo stesso qualcosa (appunto, che un gatto con le ali esiste e vola di fronte a lui). La conseguenza di tale abbattimento di confini è che non è più possibile dire che sensi e intelletto

entrino in una relazione particolare, quando ci immergiamo nell'esperienza teatrale. Queste nostre due parti semplicemente diventano una cosa sola, sicché il meccanismo di avvertimento del teatro – che pareva essere risultato comprensibile – ritorna di nuovo inesplicabile. Infatti, con questo paragone col fenomeno onirico, si ripete sotto altra forma la tesi che il teatro si coglie tramite una forma di percezione integrale, ossia si ricade in tutte le difficoltà prima ricordate.

Kush, Ripples on the Ocean.

Il fatto *che* l'esperienza del teatro accada e che molti di noi possano dire di averla attraversata almeno una volta è, insomma, una cosa che nessuno (neppure il più scettico) può mettere in discussione. Ma *perché* avvenga, con *quali* strumenti si fa sì che avvenga e *quando* avvenga appare ancora essere un mistero, seppure l'ipotesi sinestetica risulti essere la *forma fors* meno approssimativa per spiegarlo. Essa costituisce un notevole caso di "dotta ignoranza".

La conclusione teoretica di tutto questo discorso potrà apparire di certo assai deludente: che cosa sia il teatro e come lo si colga, non lo so. Né ho ancora incontrato un pensatore o un artista – vivo o morto, non importa – che sia riuscito a spiegarmelo, incluso lo stesso Vargas. La storia del teatro e il suo sviluppo tuttora in corso sono un'accozzaglia di fallimenti nel praticare un'arte che non si conosce, o si coltiva in modo ancora troppo poco lucido. Da tale *impasse* conoscitivo, può forse derivare, però, una conseguenza etica ed estetica positiva.

Forse è proprio in questa assenza di lucidità e di perdita temporanea di sé che il teatro manifesta la sua virtù somma. Nella condizione onirica che esso genera, la nostra sensazione e la nostra mente si liberano per un attimo di tutto ciò che è pesante, superfluo, gretto, divenendo così più leggere e sensibili alla bellezza. Troppa riflessione fa male, quando si vuole avere a che fare con la poesia del teatro. Meglio allora accogliere la condizione di serenità che i sogni ricamati dagli attori riescono a procurare, senza pretendere di capire tutto subito. Il fallimento della riflessione costituisce, allora, un passo necessario per abbassare le proprie resistenze mentali e per svuotarsi l'anima, lasciando emergere uno stato di gioioso entusiasmo.

Ciò vale, in ultima analisi, anche per lo stesso lavoro *Il filo di Arianna*. Usciamo dal labirinto di Vargas ancora più ignoranti e incerti di prima. Ma ci sentiamo, al tempo stesso, più sereni nella percezione e nel pensiero del bello, oltre che pieni di sentimenti di riconoscenza verso gli amici attori e le amiche attrici, che ci hanno fatto per un momento il regalo del gioioso abbandono a uno stato di sogno vigile.

5.il_filo_di_arianna_ph_stefano_di_cecio.jpg

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto. Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO